

الشرّ في خطاب مسرح القسوة عند أنطونان أرتو

سعيد كريمي

(الكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية/ جامعة المولى إسماعيل/المغرب)

skarimimanare@gmail.com

1. مقدمة:

يعتبر مفهوم الشرّ في تقابله مع مفهوم الخير، من المفاهيم الأساسية التي انبرى الفكر الديني والفلسفي لتفكيكها، وخلخلتها، على امتداد التاريخ البشري. ولا وجود للشر بمعزل عن الخير. كما أن الشرّ مفهوم نسبي، منفلت، يصعب الإمساك به، ما دام أنّه يشمل مجموعة من المجالات المادية والروحانية، والفيزيقية والميتافيزيقية، والفلسفية والجمالية... علاوة على أنّ تحديده يختلف من عصر إلى عصر، ومن مجموعة بشرية إلى أخرى. ويتم الحكم على الأفعال، والوضعيات، أو حتى الأحاسيس، باعتبارها شرورا، بالنظر لتعارضها مع انتظارات معينة (...). بعبارة أخرى، إنّ الشرّ يطبع عدم ملائمة الشيء لمفهومه (...) ويشي بشوائب واقع بعينه¹. وعلى حدّ تعبير هيجل Hegel، فإنّ " الشرّ ليس سوى عدم التطابق بين الكائن، وما ينبغي أن يكون"².

وهذا يعني، أنّ البشرية تختلق أنساقها الثقافية، وقيمها الدينية، والاجتماعية... وأي تعارض بين الفعل، وبين هذه القيم والأنساق، يمكن الحكم عليه بكونه شرا، ما دام أنّه يستجيب للآفاق الانتظرية لحاملي هذه القيم. "والإنسان غير منذور للشر، غير أنّه يجب عليه عدم ترك نفسه ينفرس في حدود العقل، إذا أمكنه ذلك (...) وسيكون من غير المجدي أيضا إخفاء أنّ الشرّ انحراف نحو الأسوأ، وهو ما يبرر الرعب والنفور"³.

¹ Michael Fossel: Le mal. Pierre Hidalgo. Ed numérique Avril 2012, p: 10.

² Ibid p : 10.

³ George bataille: la littérature et le mal. Gallimard 1957, p: 24- 25

إنّ الإنسان مجبول على الفطرة، وبفعل التجارب المتتالية التي يخوضها في الحياة، يكتسب تمثلاته عن الخير والشر. وليس هناك إنسان ولد فقط ليكون شريرا، وإنما تتحكم في ذلك شروط ذاتية وموضوعية تتضافران لخلق هذا الإنسان. وقد جاء في الموسوعة العربية أنّ الشر "يرتبط عموما بالسوء، والفساد، والألم، والكآبة، والتعاسة. وهو موضوع للرفض، والذم، والتقبيح، من الإنسان الذي يحاول التخلص منه، أو إنكاره، كما عند الصوفية باعتباره وجودا غير حقيقي، ظاهريا، خادعا، أو التقليل من أهميته، وتبريره، كما عند ابن سينا قديما، ولايبينتز حديثا".¹

وبحسب لايبينتز Leibniz، فإنّ الشرّ يتمفصل إلى ثلاثة أنواع "الشرّ الفيزيقي، والشرّ الميتافيزيقي، والشرّ الأخلاقي. فالشرّ الأخلاقي هو الشرّ المرتكب والشرّ الفيزيقي هو القصور الأنطولوجي الذي من خلاله يمكن أن نفسر كون الإنسان يمارس فعل الشرّ، ويمارس عليه. وبأنّ الشرّ موجود في العالم بشكل عام. في حين أنّ الشرّ الفيزيقي لا يمس الإنسان لوحده، رغم أنّ معاناته تختلف عن معاناة الحيوانات بسبب الوعي بالذات الذي يرافق الإنسان".²

من خلال هذه المقاربة البسيطة لمفهوم الشرّ وتمثلاته، سنعمل على تعميقها عند أنطونان أرتو الذي يعتبر قوة بركانية نشيطة، وإنسانا كرس حياته لمراجعة المفاهيم والقيم المتداولة. وقد شكل هو نفسه مادة لكتاباته، ليس فقط بسبب خاصيتها السير ذاتية Autobiographique المهيمنة، لكن كذلك بسبب حضوره الشخصي الثابت. فهو يكتب كما يتكلم، ويعيش كما يكتب، وليس هناك أي مسافة تفصل بينه وبين كتاباته.

تعددت اهتمامات أرتو وتداخلت بشكل كبير إلى درجة أنّه أضحي من المستحيل محاصرتها. لم يكن أرتو رجل مسرح فحسب، بل هو أيضا شاعر مجرب، وسينمائي، ورسام، وناقد، وأنتروبولوجي، وسياسي - أجمعت كتاباته فتيل ثورة 68 بفرنسا - وصاحب رؤية Visionnaire.

¹ سوسن البيطار، الموسوعة الفلسفية، المجلد الحادي عشر (النسخة الرقمية) ص: 622.

² Hélène Bouchiloux. Qu'est ce que le mal ? Librairie philosophique. Vrain, 2005, p : 10

من هذا المنطلق، فإنّ من التمحل والتعسف اعتبار كتاباته تنظيرية، لأنّها أكبر من أن يحتويها هذا المصطلح، بل هي تنبئية واستبصارية، وطلعية بامتياز. لذلك، فإنّ فرادة أرتو هي الوجه الآخر لعالميته. وهو ما يترجمه التأثير الذي مارسه، وما زال يمارسه على كبار المسرحيين والفنانين العالميين.

ترى ما هي العلاقة الكائنة والممكنة بين القسوة والشرّ عند أرتو؟ أين تتجلى على مستوى التمثيل الديني لديه؟ كيف اعتبر أرتو الثقافة الغربية شرا مطلقا في علاقتها بالثقافة الشرقية؟ أين يتجلى الشرّ والقسوة في مسرحه الطليعي التجريبي؟

2. من القسوة إلى الشر.

من اللافت للانتباه أنّ "القسوة": La cruauté تشكل مفهوما محوريا يغطي شعرية أرتو المسرحية، من الكتابة الدرامية إلى الكتابة السينوغرافية. ونظرا لأهميتها القصوى، وشغلها للخيط الرابط بين كل المكونات المسرحية عند أرتو، فإنّ ذلك ما دفعه إلى تسمية مسرحه بـ "مسرح القسوة" Théâtre de la cuauté. وقد أكسب أرتو مصطلح "قسوة" معاني ودلالات متعددة، بعد أن أفرغه من الفهم السطحي الذي يمكن أن يتبادر إلى الأذهان.

إنّ القسوة الآرتوية لا ترتبط فقط بما هو مادي -جسدي- بل تمتد كذلك إلى ما هو ميتافيزيقي، وتطول الحياة بشكل عام، وفي كل مظاهرها. يقول أرتو: "لقد قلت إذن "قسوة" كما لو أنني قلت "حياة"، أو كما يمكن أن أقول "ضرورة"، لأنني أريد أن أشير إلى أنّ المسرح بالنسبة إلي حدث وانبعث أزلي..."¹.

إنّ فعل الكينونة بما يفترضه من شرور، ومعاناة، وآلام، يدفع الإنسان نحو الشعور باليأس والإحباط والتذمر. وبالتالي، الخضوع لناموس الحياة وقواها الخفية التي تتحكم في الكون وتدير دفته. "إنّ القسوة إذن تعبير عن الصراع الأساسي والدائم الذي يمزق الإنسان والعالم. لكن بعيدا عن هذه الحرب الاستثنائية، فإنّ القسوة كذلك هي الجشع في خلق إنسان جديد، وجسد خالص"².

يقف الإنسان في مواجهة جديدة مع شر القدر، ويطرح تساؤلات واسعة ودقيقة حول مكانته في الكون، والعلاقة الجدلية بينه وبين مصيره، وهو ما سيقوده إلى وعي ميتافيزيقي بالأنأ. من ثمة، فإنّ المسرح الحقيقي يجب أن يكون مفعما بالقسوة لكي يحمل إلى المتفرج الوعي بشر الحياة وجبروتها.

¹ A. Artaud. Le théâtre et son double. Gallimard 1979 :177

² Alain Virmaux ; A. Artaud et le théâtre. Ed. Seghers. Paris. 1970. P : 73 /74

وقد عاش أرتو على الدوام عنف القسوة وتجرع مرارتها. وهو ما دفعه إلى القول: "أستعمل مصطلح قسوة، بمعنى شهوة الحياة، والعنف الكوني، والضرورة الحتمية بالمفهوم الغنوصي لزوجة الحياة التي تلتهم الغياهب. بمعنى هذا الألم الزائد عن الضرورة الحتمية، والذي بدوره لا يمكن للحياة أن تستمر. فالخير مرغوب فيه، وهو نتيجة لحدث، بينما الشر يبقى دائما"¹.

إن هناك صراعا دائما ومستمرا بين الخير والشر، وهذه هي سنة الحياة. وإذا كان الإنسان دائما يحاول إظهار الجانب الخير على الوجهة السطحية، فإن الشر حسب أرتو موجود دائما في الداخل. وهو الذي يتحكم في تحركاتنا ونشاطاتنا اليومية. ورغم أن هذه مسألة لا يمكن التسليم بها، فإن مبدأ الصراع بين النقااض كان، وما زال، وسيستمر إلى الأبد.

وإذا كانت القسوة بهذا الفهم، فإن التراجيديات الإغريقية الكبرى التي استلهمت الأساطير القديمة تعبر بامتياز عما يسميه أرتو "بالقسوة الكونية". فهل مفهوم القسوة استحدث مع أرتو، أم أنه ضارب في القدم ؟

يجيب بيير برونيل P. Brunel عن هذا السؤال قائلا: "باختصار، فإنه من المفروض أن تكون هذه التيمة موجودة قبل أرتو. لكن معه تمت إقامة دراماتورية وشعرية القسوة"².

لقد عمل أرتو إذن على إخراج القسوة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. فالمطلع على أعمال كبار الشعراء المسرحيين الإغريق من أمثال إشيل، وسوفوكل، ويوريبيد، يمكنه أن يلمس عمق القسوة الكونية التي تتجسد بشكل أو بآخر في مسرحياتهم.

إن القسوة مرتبطة بالعذاب الوجودي، وهي تتخذ شكل صراع عنيف ضد الخبث الكوني، وهو ما يدفعنا إلى المطالبة بثورة شاملة على كل مظاهر الحياة الزائفة. فعندما تحدث أرتو عن الثورة، واختلف مع السرياليين في تحديد هذا المفهوم، فقد كان يعي جيدا ما يقول، لأنّ الثورة الشاملة التي بشر بها ليست فقط سياسية أو سوسيو-اقتصادية أو ثقافية، بل ترتبط بالإنسان بشكل عام. وبما أن المسرح يحتضن الحياة ويعكسها في بعض الأحيان، فإن هذا يعني أن "المسرح لم

¹ A. Artaud . Le théâtre et son double. OP. cit P : 159

² Pierre Brunel. Théâtre de la Cruauté ou Dionysos profané. Librairie de amérindiens. (sans lieu).1982. P : 12

يعد لوحده يستعمل القسوة، ولكن الأرجح أن القسوة هي التي تستعمل المسرح [...] ليصبح المسرح أداة لعيد ظهور القسوة التي تشكل جوهر الحياة، والخصوصية الإنسانية¹.

هناك تداخل كبير بين المسرح والقسوة إلى درجة أن أحدهما يمكن أن يكون قرينا للآخر، على أن الذي يجعلهما يمتزجان أكثر هو الرؤية المأساوية التي تغطي عليهما. بهذا فإن "القسوة عند أرطو تنبثق من رؤية تراجيدية للإنسان والعالم"². إن الاستعمال الآرطي للقسوة المقترنة بالشر بشكل واسع، يجعلنا نتخيل أنها لا تترك أي موقع في الحياة إلا وتشغله. فهي تسري في أعماقنا سريان الدم في العروق، وتؤطر كل سلوكاتنا، وتحركاتنا... غير أن القسوة ليست شيئا ماديا مجسدا يمكن ملاسته، بل هي في المقام الأول شعور مأساوي. وهي لا ترتبط فقط بالعنف والفظاظة، بل تطول جوانب أخرى. يقول أرطو مصححا هذا الفهم: "عندما نطق بهذه الكلمة -أي القسوة- عنت بالنسبة للكل "الدم" لكن مسرح "القسوة" يعني المسرح الصعب والقاسي بالنسبة إلي أنا أولا"³.

إن القسوة ليست نزعة سادية، ولكنها جسر نحو بلوغ الصفاء الإنساني. لهذا يجب توجيهها لصالح الإنسان وكماله العقلي، وطمأنينته النفسية. ويمكن القول إن أرطو "ترنح بين قطبين من القسوة: قسوة جسدية متوحشة تسيل الدم وتخصي وتعذب الجسد، وهي التي نقلها (أربال) Arabal على الخشبة، والقسوة الميتافيزيقية التي تجرح الروح، والتي سيتذكرها (بكييت) Beckett في مسرحه"⁴. إن الممارسة المسرحية كما أراد لها أرطو أن تكون، ليست فرجة مجانية يتلهى بها المتفرجون، وإنما هي ركوب للوعر، ودخول للتجريب، بما تفترضه العملية من مخاطر وصعوبات قد تثني المجرّب عن عزمه، وتوقفه عن مواصلة مشواره. كما أننا حسب أرطو، نخطئ عندما نضفي على القسوة معنى داميا، ونجعلها مرادفة للدم المسفوك، والألم الفيزيقي فقط.

¹ Ibid. p : 17.

² Odette Virmaux : (A. Artaud :Le théâtre et son double). Profil d'une œuvre.

51. Hatier. Paris. 1975.p : 37.

³ A. Artaud : Le théâtre et son double. OP. cit. p : 123.

⁴ Marie Claude Hubert :Le théâtre : Armand-colin Paris 1979. p : 149.

وقد عدد أرتو في تعريفاته للقسوة ودقق في ذلك، وعيا منه بالأهمية المحورية لهذا المفهوم الذي يمكن ماثلته - في أهميته - بالتغريب الذي يشمل المسرح الملحمي لبرتولد بريشت، ويلتصق بكل مكون من مكوناته. يقول أرتو في هذا الصدد: "إن بذل الجهد قسوة، كما أن الوجود عبر بذل الجهد قسوة أيضا [...] والرغبة في البطولة التي تعمل على حرق الاحتمالات هي قسوة كذلك، والتحول قسوة [...] ويبقى الشر في العالم الذي نعيش قانونا دائما من منظور ميتافيزيقي. والخير هو مجهود، وقبل ذلك قسوة تنضاف إلى أخرى".¹ ناهيك عن اعتبار أرتو للوضوح نفسه قسوة...

وبما أن الفرجة المسرحية موجهة أساسا إلى المتفرج الذي يعمل أرتو على دمجها في الحدث الدرامي، فإنه هو الآخر تمارس عليه القسوة عبر جسده إلى أن يشعر بها وقد تملكته، فيصرخ أو يتفاعل معها بطريقة أخرى. ذلك أن المتلقي في نظر أرتو ليس مستهلكا سلبيا لإرساليات مسرحية، بل يجب عليه أن يعلم أنه يخضع لعملية جراحية عندما يكون في المسرح... فأرتو يريد استفزاز شعوره وحساسيته العصبية، عبر التنويع في الإيقاعات، والأصوات، والصرخات، والأصدا، والترنيمات... وعليه، فإن أرتو جعل مفهوم القسوة يكتسب معنى واسعا.

يقول معللا، وموضحا مرة أخرى لاختيار تسمية مسرحه بمسرح القسوة: "... لا يتعلق الأمر في هذه القسوة لا بالسادية ولا بالدم، أو على الأقل ليس بشكل خاص. أنا لا أجمع الرعب بانتظام. وكلمة قسوة، يجب أن تفهم بمعنى واسع. وليس بمعناها العادي الكاسر الذي نضفيه عليها".²

إن القسوة الآرتوية بحث عن لغة مسرحية جديدة، وحفر أركيولوجي في الذات الإنسانية للوقوف عند كل البواعث والأسباب التي تجعل الإنسان يضعف أمام القوى الخفية التي تتحكم في مصيره. كما أن أرتو حاول تجريبها قدر الإمكان، وفصلها عن الرئي والملموس، مانحا إياها بعدا فلسفيا جديدا. يقول في هذا الإطار: "يمكن أن نتصور جيدا قسوة خالصة دون تمزق جسدي. فما هي القسوة التي

¹ A. Artaud : Le théâtre et son double . Op Cit p : 161.

² Ibid. p : 157.

نتحدث عنها بالمعنى الفلسفي؟ تعني القسوة من وجهة عقلية الشدة، والممارسة، والقرار الشرس، والقرار المطلق الأحادي التوجه"¹.

إنَّها النَّزعة نحو التفرد في تقرير مصير الإنسانية، دون إشراكها في اتخاذ هذا القرار. وهي بهذا نوع من التسامي في اتجاه تكريس جبرية القدر، والإجهاز على حرية الإنسان واختياره.

إنَّ القسوة بهذا المعنى، تفرض على الإنسان سياسة الرضا، والرضوخ للأمر الواقع. وبهذا تلقي به في ظلمات اليأس، والقلق، والشعور بالدونية والنقص. وفي المقابل، فإنه عن طريق القسوة يمكن للمسرح أن يستعيد طابعه الطقسي ليتوجه إلى جسد الممثل والمتفرج، فتتولد عن ذلك الجذبة، كما هو الحال عند بعض الشعوب البدائية التي تستعمل الموسيقى الاستشفائية، مثل رقصة عيساوة في المغرب. ويمكن القول إنَّ أرطو "يقدم بعدا جديدا للزمنية Temporalité المسرحية. [...] بكلمة واحدة، فإنَّه يفتح الطريق لجمالية جديدة، يمكن تسميتها بجمالية القسوة، بموازاة مع إعادة تنظيم العناصر المكونة للعالم الدرامي"².

إنَّ القسوة نوع من العلاج الروحي، لهذا يجب أن تأخذ بها جميع المسارح الغربية وتوظفها إذا أرادت لنفسها تجاوز الفرجات السيكلوجية المجانية، وولوج عالم التجريب والخلق والإبداع. والجدير بالذكر، أنَّ للقسوة أخلاقيتها Ethique. وهذا يعني أنَّها لا تنتمي إلى الفصيلة الأخلاقية الخبيثة، كما أنَّ الشخص القاسي الشرير قد يكون مجردا من المكونات الجوهرية للقسوة، أي من الوعي الحقيقي بفعله وإرادته الذاتية.

في هذا الإطار، وانطلاقا من هذا البعد الأخلاقي للقسوة، يعالج كيمي ديمولييه Camille Dumoulié مسألة براءة هذا المفهوم الإشكالي عند كل من أرطو ونييتشه قائلا: "ما دام أنَّ القسوة عند أرطو تساوي "إرادة القوة" عند نييتشه، فإنَّ

¹ Ibid : p : 158.

² Franco tonelli : L'esthétique de la cruauté ; Ed. A. G. N. NIZET. Paris 1972. p : 10.

هذا يعني أن المصطلحين معا يوضحان منطق "الحياة"، أو على الأرجح، يعطيان للحياة تحديدا منطقيا لا يخضع لقوانين العقلنة، أي الأخلاق"¹.

ذلك أن أرطو هاجم بشراسة العقلية الغربية الرثة، وثقافتها المتجاوزة المبنية على منطق خلقي مهزوز. كما أن نيتشه من خلال جدلية الهدم والبناء، إنما سعى إلى تدمير الأخلاق الغربية المتوارثة التي أدت إلى ضعف الإنسان الغربي وخنوعه. والحال، أنه يجب عليه تجاوز هذه العقلية النمطية في أفق تشييد عالم "السوبرمان" Superman.

وحسب نيتشه، فإن "أخلاقية القسوة" هي ثمرة "الوعد الكبير" الذي يحمله الإنسان العنيف بداخله لمقاومة النفس، أي القسوة ذات الوعي الخبيث والشرير [...] وحسب أرطو، فإنه لا يمكن سحب الميتافيزيقا خارج نفسها، وإرغامها على أن تكون عنيفة، إلا باتباع طريق الميتا Méta"².

ترتبط الميتافيزيقا الآرطية، والعنف النيتشوي بالقسوة التي يترتب عنها بعث جديد للإنسان بوعي أكثر صفاء وإنسانية. لكن هذا لن يتأتى إلا إذا تمت العودة بالمرشح إلى أصله الديني والميتافيزيقي المرتبط بالطقوس والشعائر. وهو ما يمكن استنتاجه من خلال قراءة متأنية "ولادة المأساة" Naissance de la tragédie،

و"المسرح وقرينه". Le théâtre et son double.

على أن هذه العودة إلى الماضي البعيد ليست نزعة ارتدادية دوغمائية، ولا آلية سيكولوجية تعويضية، بل هي محاولة للبحث عن تربة جديدة للمسرح، يستطيع من خلالها أن يتجاوز مثبتات انبعاثه وتطوره.

وبالجملة، فإن القسوة "عندما تصبح ملزمة"، وهي ما يسميه أرطو بالحب القح، والذي يقابله الحب الديونيزوسي عند نيتشه، تتحول إلى رغبة في إصلاح ذات البين..."³.

¹ Camille Dumoulié : Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté. OP. cit. p : 25.

² Ibid : p : 27.

³ Camille Dumoulié : Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté. PUF Paris 1992.: p : 225.

هناك حضور مكثف للقسوة والشر في كتابات أرطو ونيتشه، تضيف عليها نفحة شاعرية خاصة بعيدة عن السيكلوجيا، والتاريخ الشخص ونظرية المؤثرات... ورغم الجوامع المشتركة التي توجد بين أرطو ونيتشه - بدءا بحياتهما المساوية التي انتهت بالجنون، ووصولاً إلى تصورهما المتقارب عن المسرح - فإن كل واحد منهما ينطلق من تصور فكري وفلسفي يختلف عن الآخر.

وعموماً، فإن القسوة عند أرطو ونيتشه يمكن أن تشكل مفتاحاً لتحديد الأزمة الروحية للقرن العشرين بما في ذلك مظاهره الأدبية والفنية الأكثر أصالة.

3. الدين باعتباره وجهاً للشر لدى أرطو.

1.3 كاثوليكية أرطو المعقدة:

إنّ أول ما يمكن أن يسترعي انتباه القارئ من خلال إطلالة سريعة على الأعمال الكاملة لأرطو، خاصة تلك التي أعقبت فشل مسرحية "آل سنسي" Les cenci الحضور القوي للعامل الديني. هذا الحضور الذي لا نكاد نمسك بتلابيبه، حتى ينفلت منا، ليغوص بنا في غياهب سحيقة.

لقد كان لنشأة أرطو داخل أسرة كاثوليكية العقيدة أثر بالغ، وإلى حدود التحاقه بباريس للتتلمذ على يد شارل دولان Ch.Dullin بمسرح "الأتوليبه" L'atelier، ظل أرطو متشبثاً بعقيدته.

بيد أنّ التحاقه بالحركة السريالية بدد وزعزع كل المسلمات التي كان يؤمن بها. "إنّ كاثوليكية أرطو معقدة للغاية، فقد عاش بالتناوب على نمط اللعنة Anathème والأزمة الصوفية. وهي بالتأكيد نفس صفات المذاهب الباطنية المختلفة، أو الأفكار الشرقية. كما أنّها أيضاً تأثيرات معقدة تلقاها عقله، ومائلها، وأبلغها. وتحل الكاثوليكية من بين هذه المؤثرات مكانة مرموقة، لأنّ الأمر يتعلق قبل كل شيء بدين الطفولة، وعمق نسقنا العقلاني الغربي"¹.

على هذا الأساس، فإنّ الكاثوليكية باعتبارها موروثة دينياً وثقافياً، مثلت التصورات التي أطرت حياته الفنية والأدبية. "وقد أبان أرطو عن معرفة واسعة

¹ Florence de Méridieu : Antonin Artaud. Les couilles de l'ange. Bulson. Paris. 1992. p : 14.

ويقينية، وإلا فهي على الأقل متعمقة بمختلف التيارات المسيحية"¹. غير أن ثقافة أرتو المسيحية لا تعني بالضرورة تدينه وممارسته للشعائر والطقوس التي دعا إليها المسيح.

وانسجاما مع الخط الثوري الذي تبناه، فقد بحث في الكاثوليكية عما يدعم مواقفه ويزكيها، حيث اعتبر أن "المسيح هو الثوري الحقيقي الوحيد، وخلف كاثوليكيته يتموضع مبدأ الهدم، وهو ما يهمه"².

إنه نوع من التعامل بانتقائية وفرز مع الديانة الكاثوليكية التي تفرض منطقا لاهوتيا ينبني على تبجيل الرب، والمسيح، وروح القدس. وهو ما شكل فيما بعد مادة خصبة وجه لها أرتو انتقادات غاية في التجريح والتناول.

والملاحظ، أنه ظل يتراوح بين مهادة الدين في جوانبه الخيرة، ومهاجمته في تمثلاته الشريرة. "وسيكون من غير المجدي الزعم بإلحاقه بعائلة المعتقدين، كما أنه من غير المجدي أيضا جعله "كافرا". فهو يعتقد بوجود الرب، ويسعى للتخلص من حكمه، ويقدم فيه. المهم هو الصراع اللامتناهي الذي قاده نحو المطلق، صراع بطل ميتافيزيقي، بطل مهشم "écartelé"³.

تتضح بجلاء انتفاضة أرتو الجذرية التي لم تترك أي رمز من رموز الكاثوليكية إلا وشملته. وانطلاقا من اللبس الذي اكتنف حياة أرتو الدينية، وصعوبة الحسم في تصنيفه داخل خانة الكاثوليكيين المحترمين لعقيدتهم، ونظرا للمكانة المتميزة التي أصبح أرتو يحظى بها في المحافل الأدبية والفنية على الصعيد العالمي، حاول أحد الباحثين اليهود، وهو سلفستير لوترانجير Sylvester lotringer جعل أرتو يقاسمه اعتقاده الديني بشكل تعسفي. يقول في هذا الإطار "لم يكن أرتو مؤمنا عاديا. ولم يكن كذلك مسيحيا ولا مضادا للمسيحية Anti-chrétien، ولكن أسوأ من ذلك. لقد كان يهوديا لا يستطيع كشف هويته [...] كان أرتو (سيمون وايل)

¹ Ibid : p : 14/15.

² Gérard Durozoi : A. Artaud. L'aliénation et la folie. Larousse 1992. p : 184.

³ Pierre chaux. (Présentation) " in " A. Artaud : Nouveau écrits de Rodez. Gallimard. Paris. P : 23.

Simone weil يهوديين غنوصيين، جعلاً من كفرهما تحدياً لوجود الرب المسيحي¹.

وفي اعتقادنا أنّ هذا الادعاء مغرض ومجاني، إذ لا يقدم صاحبه أي مبررات منطقية تثبت تدين أرتو باليهودية بعد أن خلع عنه كاثوليكيته، واعتبرها شراً مطلقاً. وما يؤكد حربائية أرتو الدينية كذلك هي الرسالة التي بعث بها إلى البابا، يقدم له فيها فروض الطاعة والولاء. إلا أنّه سرعان ما سيتراجع عن موقفه هذا ليبعث له برسالة ناسخة للأولى، ومتعارضة معها تماماً. ومما جاء فيها: "أيها البابا الكلب [...] إنّك باسم الوطن وباسم العائلة تدفع إلى بيع الأرواح، والسحق الطوعي للأجساد [...] إنّ ربك الكاثوليكي كان يفكر على غرار كل الآلهة بالشر كله. إنّك وضعته في جيبك. لم يبق لنا ما نفعله بقوانينك وتحريمك الطائفي وايكليروسك. إنّنا نفكر في حرب ثانية. حريك أنت أيها البابا الكلب"². وهذا ما يبرز تدمير أرتو من المؤسسة الدينية التي تفرغ المسيحية من مضمونها الثوري الحقيقي وتجعلها في خدمة الدولة البورجوازية الرثة، التي تمارس كافة ألوان الشر على المستضعفين.

وإذا كانت الدول الاستعمارية مغلفة بمسحة كنسية قد أقصت مجموعة من الديانات، والمعتقدات التي كانت سائدة في بعض بلدان العالم، فإنّ أرتو حاول أن يعيد الاعتبار إلى الوثنية التي تنبني على منطق مغاير، ونسق فكري مخالف. على أنّ عبقرية الوثنية تكمن على الخصوص في قوة علاماتها: "وهنا تتجلى بدون شك أصالة أرتو الكبرى، فهو الوحيد الذي حاول السير حتى النهاية لاستكشاف أنثروبولوجية ضرورية لإعادة تشكيل مسألة الفن والمسرح جذرياً. وإعادة وضع علامة استفهام حول فعاليتها"³.

كل شيء، إذن عند أرتو موجه لخدمة المسرح والفن. حتى أن نظرتة إلى الدين لا يمكن فصلها في أي حال عن دراماتورجيته. فإذا كانت الكاثوليكية قد أغرقت المسرح الغربي بالمواضيع السيكلوجية المبتذلة، وتجرع الناس شروره، وويلاتها،

¹ Sylvester lotringer : (Artaud Juif) " in". A. Artaud Figures et Portraits vertigineux. Ed : X.Y.Z. Montréal. Québec. 1995. p : 175.

² Antonin Artaud : (Lettre au pape) " in" O.C.I Gallimard 1976.. p : 41.

³ Monique Borie : A. Artaud. Le théâtre et le retour aux sources Gallimard 1989. p : 151.

فإنَّ أُرطو من خلال تأكيده على ضرورة أخذ المعتقدات البدائية بعين الاعتبار، إنَّما يسعى إلى التأكيد على وجوب الاستفادة من طقوس هذه الديانات، ولغاتهما الرمزية العميقة. في أفق بناء "قرين" وبديل للمسرح، وبالتالي قرين للحياة. وقد استخلص قوانين المنطق الوثني كما يستخلصها الأنثروبولوجيون من خلال ثلاثة نماذج كبرى، هي (سوريا إليوجابل) ¹ La Syrie d'Héliogabale، والنموذجين، البالييني، والمكسيكي.

2.3. تحامله على شرور المسيحية:

كان هناك "في مسرح أُرطو نوع من التعارض بين مفهوم الاحتفال والشعيرة، ومفهوم التجذيف Le blasphème. نعم، إنَّ التجذيف هو نتيجة للإيمان، والملاحد لا يجذف"². وهي قاعدة لا يمكن سحبيها وتعميمها، غير أنَّ التجذيف يطبع جل النصوص المسرحية التي كتبها أُرطو، سواء في مرحلة مسرح ألفريد جاري A.Jarry، أو حتى في بعض المقاطع من مسرحية آل سنسي Les cenci. وقد كان لانفتاح أُرطو على الثقافة الشرقية أثر فعال في التحامل على كل ما هو غربي، واعتقاده الراسخ أنَّ الرب هو منبع الشر كله في الديانة الكاثوليكية، حيث حاول إظهار تنصله التام من الدين إبان مرحلة "رودز" Rodez. يقول في أحد

¹ (إليوجابل أو الفوضوي المتوج) هو العنوان الكامل لأحد كتابات أُرطو. وفيه يتحدث عن حياة الأمير (إليوجابل) ويربطها بالسياق الثقافي الذي أطر المرحلة التي عاش فيها. ويركز بصفة خاصة على الطقوس والشعائر والمعتقدات التي ميزت العقلية البدائية المتحررة من كل الارغامات. وعن دلالات تسمية الكتاب، يقول أُرطو: "إنَّ (إليوجابل) هو فوضوي جاء إلى الحياة ولم يقبل التتويج. وكل أعماله كذلك هي أعمال فوضوي. ولد وهو عدو شعبي للنظام [...] لكن فوضويته يمارسها في حق نفسه، وضد نفسه" ص: 96.

ويقول أُرطو على لسان (إليوجابل): "ليس هناك لا رب، ولا سيد، ما عدا أنا". وعندما تقلد (إليوجابل) العرش رفض القانون. إنَّه السيد: بمعنى أنَّ قانونه الخاص والشخصي سيسري على الكل" ص: 109.

يقع الكتاب في ثلاثة فصول وهي على التوالي: مصدر المني: Le berceau de sperme، حرب المبادئ La guerres des principes والفوضى L'anarchie. وقد صدر هذا الكتاب عن Gallimard بباريس سنة 1934. لكن أول ظهور له يعود إلى سنة 1979 كما أثبت ذلك J.M.G.Le Clezio على ظهر الكتاب.

² Entretien avec Jean Louis Barrault. " in " Planète plus. N:7. 20 Février. Paris. 1971. p : 57.

نصوصه: "أنا هو الشيطان والرب [...] إنَّ الرب ميت ويعتقد أنَّه حي، لأنَّه نسي قانون الكائن...".¹ ويضيف في نص آخر: "أنا لست المسيح، ولكنِّي عدوه وعدو الرب".²

يجمع أرطو بين قيمتين متعارضتين. قيمة الشرِّ التي يمثلها الشيطان، وقيمة الخير التي ترمز إلى الرب. إلا أنَّه سرعان ما سيجعل القيمتين متمزجان في شخص واحد. شخصه هو، ويجعل من الرب وكل من يدور في فلكه عدوا له. ويثمن ما ذهب إليه قائلا: "أنا أرطو الذي طردت الرب يوما مع ملائكته، فعادوا إلى الأرض في شكل رجال ونساء [...] ومن يكون الرب، إنَّه العقل الباطني الذي يحسب، وينتقد، ويبحث عن العمل الخارجي".³

يسمو أرطو هنا على الرب، ويعتبر نفسه سابقا عليه في الوجود، بل يتحكم حتى في مصيره ومصير ملائكته، لأنَّه تطفل على عمل أرطو! فهل يمكن اعتبار هذا الكلام ضربا من الهذيان والجنون؟ أم أنه يعبر عن فكر متعمق، وفلسفة خاصة في رؤية الوجود والكون؟

إنَّ الفرضيتين معا واردتان، ولا يمكن تغليب إحداها على الأخرى، لأنَّ لكل واحدة ما يثمنها ويدحضها في الآن نفسه. فهو يرى مثلا أنَّ يسوع المسيح، ومريم العذراء، والرب، وروح القدس، اتحدوا جميعا ضده لكي يبعده عن الفهم الحقيقي للإنسان، ويحولوا بينه وبين بلوغ كنه الحياة، وما تنطوي عليه من خفايا وأسرار. على هذا الأساس فإنَّه "ليس هناك ملائكة ولا رب، هناك فقط (هو) أنطونان أرطو".⁴

¹ A. Artaud. O.C. XVII. Cahiers de Rodez (Juillet et Aout 1945) Gallimard. Paris 1984. p : 168.

² Ibid. p : 222.

³ A. Artaud. O.C. XX. Cahiers de Rodez. (Février – Mars 1946) Gallimard . Paris. P : 179.

⁴ A. Artaud. O.C. XIX. Cahiers de Rodez. (Décembre. Janvier 1945/1946). Gallimard. Paris 1984.. p : 57.

يمكن أن يقرأ هذا الكلام بطرق مختلفة، ومن وجهات نظر متعددة. ذلك أنه كلام مفتوح على كل التأويلات. فعندما يشبه أرتو الحياة بالمرح، ويبحث عن قرين لهذا المسرح، فإنما يبحث في الواقع عن قرين للحياة ككل.

وفي هذا السياق يمكن أن نذهب بعيدا لتتساءل عن المنحى الوجودي والعشبي عند أرتو. "فقد آمن بأن الإله الذي خلق عالمنا لا بد وأن يكون إلها شريرا وعاجزا. وإلا كيف استطاع أن يجعله قاسيا، وناقصا هكذا؟ إن الخلاص لا يمكن أن يأتي إلا من إله خارج كوننا، ولذا فهو بريء من خلقه"¹.

إن الإنسان إذن لا يملك حرية الاختيار، وما هو إلا ممثل بسيط يحركه هذا المخرج المتسلط -الإله- وفق إرادته، دون أن يترك له حرية التصرف والخلق. وإذا رفض الامتثال لهذه الأوامر، فإنه يقصى نهائيا من الظهور على مسرح الحياة. وما يزكي هذا الطرح كذلك هو ما تضمنه برنامج الإذاعي المعنون بـ "للخلاص من حكم الرب"² Pour en finir avec le Jugement de Dieu.

4. الثقافة الشرقية تفجير لشر النسق الثقافي الغربي.

إن العالم الغربي يعيش على إيقاع أزمة خانقة، وشاملة، مرتبطة بتطور حضارته المادية. وبما أن هناك علاقة جدلية بين الثقافة والحضارة حسب أرتو، إلى درجة أنه لا يمكن الفصل بينهما، فإن الإنسان مريض بمرض الثقافة، ذلك أن حياته اليومية فارغة، لأنها تخلت عن المقدس، وانتظمت حول شراة خاطئة [...] لقد ماتت القيم الحقيقية والأساطير، أو فقدت قيمتها..."³.

وهذه مسألة طبيعية، لأن الواقع المريض الحافل بالشر، لا يمكنه أن ينتج إلا إنسانا مريضا عاجزا يستهلك قيما برجوازية مبتذلة بعيدة كل البعد عن إنسانية

¹ مارتن إسلن: أرتو سجد يختبر العالم. ت: نعيم عاشور، كتاب كلمات، البحرين 1992 ص: 58.

² لم تتم إذاعة هذا الشريط السمعي الذي أحدث بليلة داخل الإذاعة الفرنسية، وفجر نقاشات بوليميكية بين المؤيدين والمعارضين نظرا لما يتضمنه من تحامل واضح على المسيحية والأنظمة الرأسمالية، وكل رموز البورجوازية العفنة. وقد شارك أرتو في إنجاز هذا الشريط -الذي تتوفر على نسخة منه- كل من Roger Blin و Maria Casarès و Paule Thévenin.

³ Emille Cofermann : La mise en crise du théâtre. Ed. François Paspero. Paris 1972 P : 17

الإنسان وطبيعته، وفارغة من أي محتوى روحاني. وعليه، فإنّ البديل المنطقي لهذا الواقع المنهار، هو القيام بثورة شاملة، غير أنّه "لا ثورة دون ثورة في الثقافة، أي دون ثورة في العلم الحديث، تجاه الإنسان والطبيعة والحياة. والتصور الذي يعزل مسألة الحياة عن مسألة الثقافة يمثل في رأيي موقفا بورجوازيا"¹. ويضيف أرتو في مكان آخر أنّه "لا ثورة دون ثورة ضد الثقافة الأوروبية، وضد كل أشكال العقل الأبيض، ولا أعزل العقل الأبيض عن أشكال الحضارة البيضاء"².

إنّها دعوة إلى إعادة النظر في تفوق أوربا وسموها، وانتقاد لمركزية الغرب باعتبارها نواة فريدة لبلورة كل الأنساق الفكرية، والثقافية المتطورة، وصيحة لتثوير إواليات فهمنا للحياة والتعامل معها، واستراتيجية تدميرية، وتفكيكية للثقافة الغربية الشريرة الجامدة، في أفق نفخ الغبار عن الثقافات الشرقية الخيرة التي بهرته بسحرها وجماليتها.

وهو ما يثمنه قوله مخاطبا كل الغربيين المعتزين بسموهم المشبوه: "إذا كنّا نعتقد أنّ رائحة السود كريهة، فهذا يعني أنّنا نجهل كل شيء عما هو غير أوروبي، وأنّ رائحتنا نحن البيض هي الكريهة. ويمكن أن أذهب بعيدا، وأقول إنّّه تنبعث منا رائحة بيضاء، بيضاء كما لو كنّا نتحدث عن شر أبيض..."³.

إنّ عشق أرتو للشرق دفعه إلى خلخلة الهالة والقدسية التي غلف بها الغرب نفسه على مر التاريخ. ولهذا، انتقد الثورة الماركسية التي لا تعدو كونها ثورة "خبزية"، وكذا الثورة السريالية، والأنظمة الرأسمالية الاستغلالية ... فهي تنحدر كلها من أصل واحد ومصدر واحد، وعقلية واحدة، عقلية غربية شريرة، ومتعفنة.

في هذا الإطار أيضا، وجه أرتو رسائل إلى عمداء الجامعات، منتقدا مناهجهم البيداغوجية وبرامجهم التعليمية، وطرائقهم التدريسية قائلا: "إنّ مصدر الخطأ يكمن في أنساقكم العقنة Moisis، ومنطقكم المتمثل في 2+2 تعطي 4 [...] إنكم تصنعون مهندسين وحكاما، وأطباء لا يعرفون القوانين الخفية للجسد، والقوانين

¹ A.Artaud. Messages : Révolutionnaires. Gallimard 1977 .P :135

² Ibid.P :135

³ A.Artaud. Le théâtre et son double.Gallimard.Op cit.1964.P : 14

الكونية للكائن [...] اتركونا يا سادة، لستم سوى مغتصبين، بأي حق تريدون تقنين الذكاء ومنح شهادات للعقل ؟ ..."¹.

يرى أرتو أن الطبيعة أكبر من أن تختزل في عمليات عقلية مبسطة، لأن هذا الفهم سطحي وغير معمق. والحال، أن الفهم الصحيح للحياة والكون لا يمكن أن يتم بمعزل عما هو روحاني وميتافيزيقي.

وإذا كان الغرب الشرير سببا مباشرا في أفول شمس كل ما هو أصيل ، فإن الشرق في المقابل احتفظ بهويته الثقافية الخيرة والعميقة. وهذا يعني أنه ليس "مسؤولا عن انحطاط الأشياء. وأنه في اليوم الذي يتقلص فيه الغشاء الكثيف للمبادئ [...] سيتقلص وجه العالم كذلك، وستصير كل الأشياء قريبة إلى الزوال. وهذا اليوم لا يبدو بعيدا"².

يجب على الإنسانية إذن أن تحافظ على الترسنة الثقافية للشرق، باعتباره حاملا لقيم الخير، وحمايتها من الضياع، وإلا فلن نعيش إلا داخل وهم الثقافة الشريرة، ووهم الحضارة. وقد وجه أرتو رسالة إلى "الدلاي لاما" Dalaï Lama متوسلا إليه أن يمنحه تريباكا لتغيير العقلية الغربية الشريرة، وعقلا أكثر حرية ورجاحة.

ولقد رأى أرتو في الشرق: "ترسنة النقاء الذي لا ينضب، والعالم الوحيد القادر على تقديم بدائل (لا واقعية) -زمانا ومكانا - كما تقلب في هواجسه (النبوئية) بين أفكار الغنوصيين، وتعاليم (اللاما) في أعالي التبت، وبين تراث وقفار المكسيك النائية، وكذا عقائد المصريين القدماء، وزرادشت في فارس"³.

إن ولاء أرتو للشرق ناتج عن ثقته المطلقة في أنه لا توجد ثقافة أرقى من ثقافة الشرق. فهي وريثة آلاف السنين لصراع الإنسان مع الطبيعة، وصراع الخير والشر. وبالتالي، فهي تمتلك تصورا واقعيًا ومنسجما عن الحياة والكون. وقد بلغ تعلق أرتو بالشرق حد ادعائه بأنه ينحدر من الهملايا، حيث يقول: "أنا السيد أنطونان أرتو من الهملايا، لكنني مررت عبر مرسيليا"⁴. وما يحز في نفسه أيضا

¹ A.Artaud. (Lettre aux recteurs des universités) in ".OP.cit.P :38/39

² A.Artaud : Héliogabale ou l'anarchiste couronné .OP.Cit .P :14

³ مارتن إسلن : أرتو جسد يختبر العالم : ت نعيم عاشور (مقدمة المترجم) . (مرجع سابق) ص : 12

⁴ A.Artaud. OC. XX.OP.cit P : 361

هو اختيار الثقافة الغربية، واقتصارها على وسيلة تعبيرية متجاوزة وقاصرة، تتمثل في اللغة المحنطة بالكتابة، أي بالموت، والنهاية.

وهو ما جعله يتابع بلا هوادة بحثه عن شكل تعبيرى متحرر وغير سجين، حيث يرى أن "الثقافة لا توجد في الكتب، بل هي شكل من أشكال السلوك في الحياة [...] أقول إن الثقافة الحقيقية ليست الثقافة المكتوبة [...] لكن أوربا تؤمن بثقافة الكتب، لأن في روحها المحافظة تصورا غير حيوي للحياة"¹.

ومن اللافت للانتباه أن أرتو الذي آمن بعمق بالشرق، عاد في مرات عديدة لانتقاده من خلال بعض رموزه كاليوكا Yoga التي لم تعد بالنسبة إليه سبيلا للوصول إلى تجاهل العالم، أو الرسالة الثانية التي توجه فيها بالنقد إلى الدلاي لاما، حيث وضعه في نفس السلة مع الباباوات الكاثوليكيين.

4-1- المسرح الشرقي كبديل عن المسرح الغربي:

اقتنع أرتو اقتناعا راسخا أن ولادة جديدة لمسرح غربي متحرر لا يمكنها أن تتم إلا عن طريق الاستفادة من الشرق بما هو فضاء رحب، ومادة أولية غنية وطبيعية لصنع فرجات متأصلة تستحضر بين طياتها البعد الميتافيزيقي والكوني للثقافة، أي الميتافيزيقيا المتحركة باعتبارها ممارسة طقسية وشعائرية في علاقتها بالسياق الثقافي، الآني والمستقبلي.

وقد تجسد المسرح الشرقي في الإدراك الحسي لأرتو عند مشاهدته لإحدى العروض التي قدمتها فرقة مسرحية قادمة من "جزر بالي"، حيث شكل هذا الحدث بالنسبة إليه لحظة كشف واستبصار، ونزوعا نحو استجلاء معالم وقسمات هذا المسرح المتميز الذي ينطوي على شتى أنواع التعابير.

من هنا بدأ سعي أرتو الدؤوب نحو تفجير المسرح الغربي من الداخل، وفي ذلك أيضا تفجير للثقافة الغربية المتضمنة داخل هذا المسرح، في أفق إرساء دعائم مسرح بديل، وثقافة بديلة. تقول منيك بوري M. Borie "إن الرغبة في تفجير نظامنا الفرجوي الغربي لإيجاد عالم مليء بالعلامات كما فعل أرتو تعني طرح مطلب سيميولوجي بدل الضرورة التأويلية التي سيسمح لها حل رموز العلامات بفتح أبواب القدرة"².

¹ مارن إسلن: ارتو جسد يختبر العالم : ن نعيم عاشور (مقدمة المترجم). (مرجع سابق) ص : 12

² Monique Borie : A Artaud . Le théâtre et le retour aux sources. OP.cit.P :

إنّ اقتراح المسرح الشرقي ذي النزعة الميتافيزيقية عوضا عن المسرح الغربي ذي النزعة السيكلوجية، يعني كذلك وضع السميولوجيا كعلم جامع وشامل مكان التأويل الذي لا يعدو كونه مطاردة للمعاني والدلالات. إنّه كذلك طفرة من الخاص إلى العام، ومن المقيّد نحو المطلق، ومن الشّر إلى الخير.

وتشير ماري كلود أوبير Marie claude Hubert إلى أنّ "افتتان أرطو بالمظهر الميتافيزيقي للمسرح الشرقي ناتج عن كون المشاركة لم يفقدوا فهم الهول السحري الذي يعد أحد العناصر الفعالة في المسرح. فعندما يتقدم الممثل البالييني مثلا حاملا قناع الحيوان المقدس، فإنّ ظهوره يجز وراءه دائما هيجانا عند المتفرجين الذين يمتزجون بالمثلين بشكل عفوي، ويصابون بالجذبة"¹.

لم يعد تصور أرطو عن المسرح كما كان عليه بعد اكتشافه لسحر المسرح الشرقي. إذ إن ما كان حلما صار الآن واقعا، كما أن هذا الواقع يمكن من رؤية ما لا تسمح اليتوبيا من تصوره، أي المسرح النموذجي الذي يقلص دور النص، ويعطي للجسد مساحة أكبر في اللعب، ويسمو بالتراجيديا نحو البحث عن تطهير النفس واستجلاء جوانبها الخيرة، بدل الانغماس في صنع الشّر، وتبجيل قيمه...

وإذا كان المسرح الغربي يعج باللغة الكلامية المبتذلة، فإن المسرح الشرقي "عرف كيف يحافظ للكلمات على نوع من القيمة الانفتاحية. وبما أنّ المعنى الواضح ليس هو كل شيء في الكلمة، بل هناك أيضا موسيقيتها التي تخاطب اللاوعي مباشرة، فإننا لا نجد في المسرح الشرقي لغة للكلمة، ولكن هناك لغة للحركات والمواقف والإشارات..."². وتبعاً لذلك، ستشكل مفاهيم "الميتافيزيقا"، و"السحر"، و"الجذبة"... اللبّات الأساسية التي سيشيد عليها أرطو ما اصطلح على تسميته بمسرح القسوة.

لقد سمحت مقابلة المسرح الشرقي بالمسرح الغربي لأرطو، بأن يطور التعارض الحاصل بين مسرح المحاكاة المقيّد بمرآوية الواقع وشروطها، ومسرح الخلق والابتكار المتحرر من قيود هذا الواقع وتبعاته. وفي هذا السياق، يؤكّد الدكتور حسن المنيعي "إدراك المخرجين الجدد-وعلى رأسهم أرطو - أهمية الجسد عن طريق

¹ Marie Claude Hubert : Le théâtre .Ed Armand Colin .Paris 1988.P :135

² Borie : A.Artaud .Le théâtre et le retour aux sources.OP.cit.P : 29

إعجابهم، وتشبعهم بالمرشح الشرقي [...] الذي مكنهم من نبذ بعض القواعد التي تنطوي عليها الطبيعية والسيكولوجية، كما حثهم على تأسيس منظومة مسرحية للعلامات تخول لهم خلق علاقات جديدة مع المتفرج ”.

يشن هذا الرأي إلى حد بعيد ما ذهبت إليه منيك بوري، فهناك هدم للكائن واقتراح للممكن عبر نفخ الغبار عن الجسد الذي ظل دائما أكسسوارا وجثة هامة، وتأسيس علاقة أفقية جديدة مع المتفرج الذي بقي هو الآخر عنصرا منفصلا بدل أن يكون فاعلا ومشاركا في خلق الفرجة المسرحية.

وهذا السعي إلى إشراك المتفرج في العمل المسرحي خطوة متقدمة في اتجاه إرساء دعائم فهم جديدة وثقافة جديدة لعلاقة المنتج أو المرسل بالمتلقي، تقوم بالأساس على إشراك المتفرج في صنع الحدث المسرحي، وبالتالي إشراكه في صنع الحياة، المشحونة بمظاهر الخير، والبعيدة عن شرور الغرب، الذي يعد المسرح الكلاسيكي واحدا من أبرز تجلياته.

5. القسوة والشر في مسرحية "آل سنسي" Les cenci

تتخذ آل سنسي من شر زنا المحارم L'inceste موضوعا لها. وهو موضوع عام يمس البشرية جمعا، ولا يختص بمجتمع دون مجتمع آخر. كما أنه أيضا مرتبط ببعض القضايا الأزلية والقدرية، ويتسم بالقدم والأبدية.

تدور المسرحية حول التاريخ الرهيب والأسود للعجوز فرانسوا سنسي François Cenci الذي بعد أن تسبب في موت ابنه، قام باغتصاب ابنته بياتريس Béatrice وإذلالها. فما كان من هذه الأخيرة إلا أن تواطأت مع زوجته، واثنين من المرتزقة اللذين قاما باغتياله ببشاعة، غارزين مسمارين في عينيه ورقبته. قام أرتو بكتابة هذه المسرحية وإخراجها سنة 1935. وهي تتكوّن من أربعة فصول وعشرة مشاهد.

كتب أرتو مسرحية آل سنسي في أول، وآخر تجربة لمسرح القسوة الذي نظر له. وتتميز المسرحية بالعودة إلى الأساطير القديمة. أي، التراجيديا في جانبها الأسطوري الأصيل، وإلى مسرح لا تشكل فيه الكائنات فرديات سيكولوجية، ولكنها قوى خارقة للعادة. بهذا تحاول آل سنسي اللحاق بكبرى الأساطير،

¹ حسن المنيعي: الجسد في المسرح، (مقالة مترجمة لـ : فنستان. وجورج بانو: "الإخراج المسرحي")

. مطبعة سندي. مكناس. الطبعة الأولى. مكناس. 1996. ص 91.

والدخول في عالم تراجيدي يطفح بالصراع بين الطبيعة والإنسان، والخير والشرّ، والجريمة والانتقام. يقول أرتو: "في مسرحية آل سنسي سيكون الأب مدمرا، من هنا يتقاطع هذا الموضوع مع الأساطير الكبرى. آل سنسي هي أسطورة، تفصح بوضوح عن بعض الحقائق. وقد صار هذا الموضوع المنقول إلى المسرح تراجيديا لأن آل سنسي هي أسطورة، أقول جيدا تراجيديا وليست دراما. لأنّ الناس هنا أكثر من ناس، إذا لم يكونوا كذلك آلهة"¹.

بالفعل، فقد ارتقى أرتو بأبطاله إلى أن جعل منهم أناسا غير عاديين، واستطاع أن يظهر لنا ربا شريرا ساديا يتلذذ ويستمتع بعذاب ومعاناة البشر، دون أن يتدخل لإقامة العدل وإحقاق الحق. كما مزج بين محورين قديمين: الأول: يتمثل في القول بأنّ الطبيعة ليست أخلاقية، ولا لا أخلاقية ولكنها فاسدة.

والثاني: يقول بأنّ الخير هو أن نتبع الطبيعة، وأنّ الشرّ هو في أن نخونها، ونسلك سبلا أخرى مخالفة لها.

اتخذ أرتو إذن من زنا المحارم موضوعا لمسرحيته، بدعوى أن هذا الفعل قادر على تخليص الإنسان من الإرغامات الاجتماعية المتوارثة. وحسب فهمه، فإنّ حضر هذه الجريمة هو ما يمكن أن يجمع الإنسان بالطبيعة، وما يمكنه أن يفرقه عنها. و"بإقتراحه لهذا الموقف، يكون أرتو قد أحدث قطيعة بين هذين الاتجاهين، ووجد نفسه في عمق المشكل الإنساني، فاصلا على هذا النحو بين مفاهيم الطبيعة ومفاهيم الثقافة"².

إنّ الموضوع الذي يعالجه أرتو يطرح أكثر من تساؤل، ويلقي بنا في حمى الصراع بين الطبيعة التي جبلنا عليها والثقافة التي اكتسبناها. فأيهما يمثل الموقف الصحيح والأمثل؟

الواقع أنّ هذا السؤال إشكالي وتصعب الإجابة عنه، لكن هذا لا يمنع من القول إنّّه دون إقامة علاقة جدلية بين الطبيعة والثقافة دون تغليب أحدهما على الآخر، لا يمكن للإنسان أن ينعم بإنسانيته وصفائه. غير أنّ أرتو ينتصر للطبيعة

¹ A. Artaud : (Ce que sera la tragédie ; les Cenci au folis Wagram) "in" O.V. Gallimard 1979.. p : 40.

² D. Armand Laroche. A. Artaud et son double. Pierre Fonlac 1966 p : 137.

على حساب الثقافة البيضاء الرثة، وليس على حساب ثقافة أخرى، حيث يقول: "هؤلاء المتسامحون المتسخون يريدون أن يجعلونا نعتقد أن عمل المسرح هو محاولة ضد الثورة. وكأن الثورة فكرة محرمة [...] وأنا لا أقبل بوجود أي فكرة محرمة".

وهذا الكلام يمكن سحبه على كل الطابوهات، بما في ذلك زنا المحارم. وإذا كان الأصل في الشيء الإباحة، فإن بني البشر كانوا يمارسون الجنس مع أهلهم وذويهم. غير أنه مع تطور الحياة اهتموا إلى فكرة التناسل مع الغير للخروج من الدائرة العائلية الضيقة نحو القبيلة، لتتكون بعد ذلك الشعوب ويتكاثر الناس في كل حذب وصوب.

إن مسرحية آل سنسي هي احتجاج مفتوح، وعنف موجه ضد شرور الدين، والعائلة، والعدالة ... وكل القيم التي صنعتها البورجوازية لخدمة مصالحها الانتهازية الرخيصة. يقول كمي ديموليه: "تمثل مسرحية آل سنسي الحرب الأبدية بين الآباء والأبناء. ويجسد (سنسي) Cenci حسب التسلسل بالنسبة لأبنائه شرا يساوي كره الخالق السيئ للإنسانية. غير أن الصراع سيصبح أكثر رعبا عندما يتخذ شكلا إيجابيا وحركية لبلوغ رغبة. هذه الرغبة التي تشبه تجلي الرغبات الميتافيزيقية السديمية Les chaos عند الكائنات، حيث تجمع بين أبرز أعداء هذه المسرحية، أي الأب سنسي وابنته بياتريس، بشكل يكون كل واحد منهما في الآن نفسه أكثر ذنبا وأكثر براءة"¹.

وهذا ما يجعلنا نقول إن ارتباط زنا المحارم بالطاعون والأساطير السوداء الكبرى للإنسانية لا يجعل منه محفزا سيكولوجيا، ولكنه ميتافيزيقي على الخصوص. فخرق القانون الأساسي لكل ثقافة يعني تحرير الفوضى الأولى، وتدمير ما ينبني عليه نظام الاختلاف والتدرج الذي يميز ما هو إنساني لتسليمه للغموض والسديمية التي تجر المجتمعات إلى إكراهات الطبيعة.

وللاقترب أكثر من موضوع المسرحية ومضمونها لابد من الوقوف عند بعض المقاطع الحوارية التي يطفئ عليها جو من الشرّ والفوضى المعنوية المطلقة. يتفاخر العجوز سنسي بطابعه الشرير قائلا: "بالنسبة إلي، ليست هناك لا حياة ولا

¹ Camille Dumoulié : Antonin Artaud. Seuil Paris 1996. p : 72.

موت، ولا رب، ولا زنا محرم، ولا جريمة، ولا ثواب [...] أبحث وأمارس الشرّ كغاية ومبدأ¹.

إنّه يرغب جلساءه على الاستماع إلى الجرائم والآثام التي يقتربها. بما في ذلك القتل المتعمد، وإجباره لفلذة كبده ببياتريس على ممارسة الجنس معه. إن سنسي "يتقبل قدره، ويصبح قاسيا مثل القانون الكوني [...] والاعتناع بعدم وجود الحرية الإنسانية، يعني استبعاد فكرة القواعد الأخلاقية الثابتة والعامّة. وفي هذه الحالة تفقد مفاهيم الخير والشرّ معناها المطلق، وتصبح نسبية وخاضعة لآراء الفرد واختياره"².

إنّ مسرحية آل سنسي هي مشروع تدمير ميتافيزيقي أكثر منه اجتماعي، ما دام أنّ الإنسان مقيد في اختياراته وتوجهاته. في هذا السياق تقول بياتريس المغلوبة على أمرها: "جريمتي الوحيدة أنني خلقت. وإذا كان بإمكانني أن أختار موتي، فإنّني لم أختار ولادتي"³.

إنّه لشيء فظيع ومقرف أن تجبر هذه الفتاة الرقيقة على ممارسة شيء مناقض للثقافة والعرف، عندما يخضعها أبوها المتوحش لإرادته الشريرة، الشبقية، الشهوانية، الحيوانية. وفي رأيها أنّ هذه الجريمة يجب عدم التستر عليها بإفشائها للعامّة قائلة: "أسرار، لماذا؟ سأقصد الأماكن العمومية لأقول بأنّ أبي انتهك شرفي".

أما الأب سنسي، فيصر دائما على موقفه الرامي إلى فعل أي شيء يرغب فيه دون مانع أو رادع. إنه يظهر بمظهر الثائر على كل ما هو اتفاقي ومسلم به. ويسعى إلى تكريس ما هو طبيعي وبيولوجي، أو تأسيس ثقافة مغايرة تتماشى مع الطبيعة، وتضطدم بكل القوانين الإنسانية. يقول أرطو على لسان سنسي: "إنّ

¹ A. Artaud. (Les Cenci) "in" : O.C. IV. Gallimard. Paris 1984. p : 153.

² حفيظة عبد النعم: أنطونان أرتو ومسرح القسوة. مجلة فصول. م الثاني. ع الخامس. أبريل/مايو/يونيو. 1982. ص: 105.

³ A. Artaud : O.C. II. P : 184.

أتوب ! لماذا؟ إن التوبة بيد الرب [...] لماذا جعلني أبا لكائن يدفعني كل شيء إلى الرغبة فيه. إن الذين يدينون جريمتي إنما يدينون الفطرة في المقام الأول"¹.

الواقع أن الحياة على هذه الشاكلة إنما هي دعوة للشر، و"الفوضى" و"التسيب"، وتدمير لمفهوم العائلة، وإجهاز على كل القيم والمبادئ الاجتماعية. في هذا السياق، تتساءل لوكريسيا Lucrécia قائلة: "هل هناك قانون يخول للآباء نهش ما خلقوه، وللأبناء القبول بهذا النهش؟"²

لا بد وأن يكون هذا القانون طبعاً هو قانون الغاب، قانون الأقوى، وإلا فإن المعادلة ستتغير، وسيأخذ الحق مجراه. وهذا ما حدث بالفعل عندما تم اغتيال المتغطرس سنسي بتركية، وتحفيز من بياتريس، وجل أفراد عائلته.

غير أن ما حل ببياتريس جعلها تفقد كل ثقة بالخير، والرب، والعدالة. فهي لم تعد تريد أن تسمع عنه أي شيء، كما أنها بعد إدانتها باغتيال أبيها لا تخشى الموت، لكن ما تخشاه هو أن يتكرر كل شيء من جديد بعد الموت، هناك في الآخرة، تقول: "من الذي يستطيع أن يؤكد لي أنني لن أجد هناك أبي ثانية. هذه الفكرة تجعل موتي أكثر مرارة..."³

إنها سخرية القدر التي تجعل الإنسان يؤمن بمحدودية فكره، وعجزه عن اختراق بعض المناطق المجهولة، والمقلقة التي تبقى دائماً سرا كبيراً تصعب مقارنته.

1.5. جوانب من تجليات القسوة في آل سنسي.

إذا حاولنا ملامسة الجوانب التي تتمظهر فيها القسوة الآرطية في آل سنسي، فإننا سنجد أن هذه "التيمة" تكاد تغطي كل مساحة النص، بما في ذلك الجو العام الذي توحى به الإرشادات المسرحية. وما دام أن القسوة هي الوجه الآخر للحياة، أو هي الحياة في حد ذاتها، بالنظر إلى الصراع الدائم والمستمر الذي يمزق الإنسان والعالم، فلعل ذلك ما دفع بأرطو إلى جعل شخوص مسرحيته يتجرعون شر الحياة وممارتها، كل حسب موقعه.

¹ Ibid : p : 195.

² Ibid : p : 207.

³ Ibid : p : 210.

ويبقى العنف الفطري الذي لازم الأب سنسي طيلة حياته، وشخصيته السادية إحدى القسمات الدالة على الشرّ، والقسوة الظاهرة والعينية. وهي مرتبطة في أصولها بظروف ذاتية وموضوعية رافقت ولادة سنسي، وتنشئته الاجتماعية التي اتسمت بالقمع المنهج لكل رغباته وتطلعاته من طرف والديه، وكذا الإكراهات، والإرغامات، والضغط التي مارستها الكنيسة باعتبارها مرجعا أعلى على كل الانفلاتات التي تخرق الطابوهات التي خلقتها، وخنقت بها روح الإنسان، وحطمت إنسيته وطبيعته.

وإذا كان الضغط يولد الانفجار، فإن انفجار سنسي كان قاسيا بكل المقاييس، حيث صار الشرّ مبدأه وغايته، يقول في هذا الصدد:

— "على أية حال فإن الشرّ له متعته، سأعذب الروح مستغلا الجسد"¹.

وبالفعل، فإن نزعة سنسي نحو ممارسة القسوة المادية تروم بالأساس، بلوغ القسوة الروحية. وما الجسد إلا جسر للعبور نحو تحقيق هذا الهدف المادي.

ويمكن اعتبار عمله رد فعل عنيف على قسوة مورست عليه:

— "لو كريسيا: رباه !

— سنسي: ليذهب ربك بعيدا.

— لوكريسيا: لكن بكلام من هذا القبيل لن يكون هناك مجتمع.

— سنسي: العائلة التي أحكمها، والتي خلقتها هي مجتمعي.

— لوكريسيا: هذا استبداد.

— سنسي: الاستبداد هو السلاح الوحيد الذي تبقى لدي لكي أتصدى

للحرب التي تشنونها علي"².

شكلت سيطرة سنسي على عائلته، وإحكام قبضته عليها، فرصة سانحة لتفجير كل مكبوتاته النفسية والجنسية التي زاغت عن المتعارف عليه، وجنحت نحو الشرّ، والتطرف والمغالاة في تحقيق رغبات دفينه طالما قمعه.

فقد تسبب في اغتيال ولديه، وارتكب جرائم أخرى فظيعة في حق أناس آخرين، لا لشيء، إلا لأنه أصبح في موقع سلطة يسمح له باستغلال نفوذه، وإخراص كل صوت مناوئ لشهواته المنحرفة. غير أن التي كانت هدفا لأفطع

¹ A. Artaud : O.C. II.: p : 154.

² Ibid : p : 172.

مظهر من مظاهر القسوة بكل مفاهيمها الظاهرة والباطنة، هي ابنته بياتريس التي حولها إلى وعاء لتصريف مكبوتاته الجنسية، رغم احتجاجاتها، ورفضها المستمر لهذا السلوك الشاذ الذي يدخل في إطار زنا المحارم.

– "بياتريس: ليس هناك سر لمحاربة القسوة التي تحاصرني. يجب أن أتصرف."¹

واهتمت إلى ضرورة الدفاع عن نفسها للتخفيف من وطأة هذا الشرّ أو التخلص منه إلى الأبد.

– "بياتريس: هل هناك شيء لا يقدر على فعله. كل ما تحمّله لا يساوي شيئاً أمام ما ينتظرني. لقد قدم لي أطعمة وبائية. وجعلني أحضر يوماً بعد يوم الاستشهاد البطيء لإخوتي. وتعلمين أنني لم أحتج، لكن الآن... الآن..."².
لقد عانت المسكينة بياتريس، وتكبدت كل أصناف الشرّ، والعذاب الوجودي، إلى درجة أنها قرنت نفسها بالمجانين.

– "بياتريس: أعرف الآن ما يعانیه المجانين. الجنون مثل الموت.
وأنا ميتة. وروحي التي تمسكت بالحياة لم تستطع التخلص منها"³.
وإذا كان أرتو قد نفى أن تكون القسوة مجرد سادية، وسفك للدماء، فإنّ هذا لا يعني أنّ هذين العنصرين لا يمثلان القسوة الآرطية. بل هما فقط مظهران من مظاهرها المتعددة والمختلفة. وهذا ما جعله يقدم على إظهار العجوز سنسي ملطخا بدمائه وهو يلتقط آخر أنفاسه.

– "...خرج هذه المرة السفاحان طافحين بالدم.

غابت بياتريس وهي تجري، وعادت بجائزة

وهي نوع من ثياب الرهبان الملمعة بالذهب، ورمتها لهما.

هيا إنكما تستحقانها.

خرج السفاحان في تدافع.

¹ A. Artaud : O.C. II.: p : 156.

² Ibid : p : 170.

³ Ibid : p : 184.

نرى في أعلى الديكور سنسي، قابضا بيده على عينه اليمنى كما لو أنه متمسك بشيء ما.

في الآن نفسه، انفجر صوت مرعب، وبدأ يتفاقم شيئا فشيئا¹.

وإذا كانت القسوة عند أرطو تشير إلى العنف الكوني، والألم المتجاوز للحدود، والشر المستطير، والرؤية المأساوية المظلمة، فإن هذا ما دفعه إلى جعل بياتريس تتمرّد وتثور، ضدا على كل المظاهر الدينية والثقافية الخادعة، وغير المنصفة، بما في ذلك سلطة البابا التي قضت بمعاقبتها.

—“بياتريس: قسوة البابا تنضاف إلى قسوة العجوز سنسي.

ومع ذلك دعني أقول لك، أنه من غير اللائق أن يتواطأ الآباء ضد الأسر التي خلقوها.

لم أقدم دفاعي أمام أب الكاثوليكية.

— كاميليو: وأباك، هل سمحت له بتقديم دفاعه عندما أتيت لذبحه؟

— بيرناردو: لقد قتلت لتدافع عن نفسها².

إنّ القسوة شكل من أشكال الصراع الوجودي بين الخير والشر، ووسيلة لبلوغ الصفاء الإنساني والتطهير الروحي. وإذا طغى الشر على الحياة، فإن هذه الأخيرة المرادفة للقسوة تتحول كلها إلى عبث، ما دام أنّ الإنسان لا يتمتع فيها بمبدأي الحرية والاختيار.

— “بياتريس: ابتعد عني يا كاميليو — لا تحدثوني قط عن

الرب [...] لا الرب، لا الإنسان، ولا القوى التي

تهيمن على ما نسميه قدرنا اختارت بين الخير والشر.

ساموت ولم اختر ذلك [...]

سأذهب وأنا لا زلت شابة

سيلقى بي إلى الأرض الجنائزية [...]

¹ Ibid : p : 198.

² A. Artaud : O.C. II.: p : 207.

العالم الذي يهرب مني، لن يتبعني"¹.

إنّ هذا النوع من القسوة ذات البعد "الميتافيزيقي" تلقي بالإنسان في حمأة الأسئلة الوجودية المقلقة، وتصيبه بالاكتئاب، وتشتت ذهنيته، وتقذف به في غياهب اللامعقول واللامنطق. وبما أنّ القسوة مفهوم عام وشامل، فقد حرص أروطو على إظهاره من خلال اللغات المرئية المصاحبة للنص المسرحي. ومن خلال المشهد الأول من الفصل الثالث مثلا، نقرأ الإرشاد التالي:

—"سنسي، كاميليو، بياتريس، وبعض الضيوف،

من بينهم الأمير كولونا Colonna، وعدد كبير من المانكانات.

يوحي المشهد تقريبا بأعراس قانا Cana، لكن بشكل بربري أكثر.

ستائر أرجوانية تطير بفعل الرياح.

وتسقط مطوية، وثقيلة على الحيطان. وفجأة انبثق

مشهد سكر خائق تحت ستارة مرفوعة [...]

نواقيس روما ترن أعنف الرنين، لكن بخفية في انسجام

مع الإيقاع المزبوع للمأدبة.

تتضخم الأصوات وتأخذ نبرا خفيضا أو أكثر من حاد [...]

ينتشر ويندفع من حين لآخر صوت ضخم، وكأن

حاجزا يوقفه ويجعله ينفجر بحروف مسنونة"².

وظف أروطو المانكانات باعتبارها جزءا من الديكور "البربري" المنظر، وزفير

الرياح، ورنين نواقيس الكنائس العنيف والأصوات الغريبة... لتكثيف الأنساق

الدلالية التي ترمز إلى القسوة والإحساس بالرعب الذي يخيم على الجو العام الذي

تدور فيه المسرحية. وهذا يعني أنّ أروطو خلق نوعا من التناغم والانسجام بين

مختلف مكونات عرضه المفترض. حيث تلاقت الأصوات، والكلمات، والصور

خالقة بنية متماسكة، تنطوي على شتى أنواع التعابير.

¹ Ibid : p : 209.

² A. Artaud : O.C. II.: p : 159.

6. خاتمة.

من خلال وقوفنا على تمثالات أرتو لمفهوم القسوة الذي يتداخل بشكل كبير مع مفهوم الشرّ، يتضح جليا أنّ الثورة التي نادى بها أرتو بعد انفصاله عن أصدقائه السرياليين كانت بالفعل ثورة شاملة تروم بالأساس وضع الغرب-باعتباره شرا مطلقا- موضع تشكيك ومساءلة، وإعادة النظر في كل نظمته، وأنساقه، وقيمه، ورد الاعتبار للثقافات الهامشية الشرقية التي مازالت تحتفظ بصفاتها وأصولها الخيرة. ويعد مسرح القسوة مسرحا طليعيا وتجريبيّا، استطاع بناء مسرح لا أرسطي يقطع مع ديكتاتورية المؤلف/الإله، وشروط التراجيديا الكلاسيكية البائدة التي تركز النسق الثقافي الغربي المغلوط، وتؤسس لتجربة جديدة تمتح من الهامش، ومن الأصل، بغية تأسيس بديل للمسرح، وبديل محتمل للثقافة الغربية الاستبدادية المهيمنة.